

Nombre y Apellido: Lizbeth Arenas Fernández

E-mail: lizbethfer@yahoo.com.ar

Institución a la que pertenece: Universidad de Buenos Aires- Maestría en Comunicación y Cultura

Área de Interés: Comunicación audio/visual

Palabras clave: Fotografía, política, memoria

*El Sendero de la Fotografía. Una aproximación al análisis de las fotografías sobre
la violencia política del Perú. 1980-2000*

Quando yo utilizo una fotografía, dijo Humpty Dumpty con una cierta desgana,
esta fotografía significa lo que yo quiero que signifique, ni más ni menos.
- La cuestión es saber, dijo Alicia, si usted puede hacer que las mismas fotografías
signifiquen tantas cosas diferentes.
- La cuestión es saber, dijo Humpty Dumpty, quién de nosotros dos manda; eso es todo.
Lewis Carrol

Las fotografías son portadoras de verdad y muestran, a su vez, la realidad. Esta es la posición político-ideológica asumida desde la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú (CVR) para constituir el archivo de la memoria visual sobre la etapa de violencia política vivida en el Perú en las últimas dos décadas.

La Comisión de la Verdad fue creada el 4 de junio del 2001, durante el gobierno transitorio de Valentín Paniagua. Tres meses después, el Presidente Alejandro Toledo, la ratifica y complementa, conformándola finalmente como la Comisión de la Verdad y de la Reconciliación.

Así, tal como se indica oficialmente, es la instancia encargada de esclarecer el proceso, los hechos ocurridos y las responsabilidades correspondientes de la época de violencia comprendida entre los años 1980-2000. Su deber es investigar, no sólo a quienes ejecutaron la violencia sino también a quienes los ordenaron o toleraron, y proponer iniciativas que afirmen la paz y la reconciliación entre todos los peruanos.

Legalmente está obligada a “garantizar el derecho de la sociedad a la verdad”, conforme a uno de los considerandos del Decreto Supremo Nro. 065-2001-PCM (Perla Anaya: 2002).

Bajo esta perspectiva, se convoca a un grupo de fotógrafos y colaboradores para que se encarguen de la recopilación y edición de imágenes. El objetivo era armar paralelamente al Informe Final, un documento gráfico sobre los hechos de violencia

registrados en la investigación y que daban cuenta además de unas 69 280 personas fallecidas y desaparecidas.

Estas imágenes¹ provinieron de unos 80 archivos fotográficos a nivel nacional, los mismos que comprendieron archivos privados, medios de comunicación, agencias de noticias, Fuerzas Armadas y Policiales, instituciones de derechos humanos, vicariatos y álbumes familiares, seleccionándose finalmente unas 1700 fotos para el archivo de memoria.

De ellas, 102 fotografías fueron presentadas en el anexo del Documento final, el 28 de agosto de 2003, y publicadas el mismo año en un libro titulado *Yuyanapaq: Para Recordar*.

Once de esas imágenes se publican en la web oficial² bajo el rótulo de *fotos ícono*, presentándolas así como las más relevantes de esa recopilación y que conformarán el corpus para este trabajo.

Posteriormente, presentaron en forma adicional una exposición con el mismo nombre quechua, en la que se incluyeron unas 250 fotografías, además de audios y videos con testimonios y declaraciones recopiladas en su investigación.

Asimismo, similares muestras se difundieron en las provincias de Ayacucho, Huánuco, Huancayo, Abancay y Cusco -ciudades con el mayor índice de víctimas y que continúan considerándose zonas de emergencia- con 37 fotos tomadas de la exhibición matriz en Lima, bajo el título *Yuyanapacha: Tiempo de la Memoria*.

Es así, que las *fotografías ícono* en este contexto, se podrían entender como las imágenes más “emblemáticas”, las más “representativas”, las más “simbólicas”, las que, en fin, resumirían esa historia de violencia. Estos adjetivos ameritan una reflexión. Sin embargo nuestro interés es generar ciertas interrogantes acerca de esa denominación y aproximarnos a determinar el carácter político tras ese título y el lugar desde donde se quiere contar lo ocurrido.

Fotografía y la verdad=realidad

¹ En este trabajo se utilizarán las palabras fotografía e imagen como sinónimos, aunque existe la diferenciación entre ambas categorías. En este caso, imagen se refiere a la imagen fotográfica. Del mismo modo, usaremos los términos registro y representación, sin desconocer los debates en torno a ellos.

² www.cverdad.org.pe

El *ícono*, según Pierce, es aquello que se define por una relación de semejanza con el objeto, diferenciándose así de los *símbolos* que como las palabras de la lengua, definen su objeto por una convención general. Se entiende entonces en una primera aproximación, que esas fotografías ícono representan, por su relación de semejanza, la *realidad* de lo sucedido. Es decir, y en eso coinciden, que el valor de verdad de esas imágenes está dado por la condición de *iconocidad*, por esa relación de semejanza del signo con la realidad.

Los criterios quedan expuestos ya en la presentación de las imágenes: “(...) coeditar este testimonio fotográfico, concebido por la Comisión de la Verdad y Reconciliación, es una de las maneras de participar en la reconstrucción de nuestra historia reciente desde una óptica diferente, visual, periodística, plural y sobre todo real.”³

En esta dialéctica, las fotografías de la CVR terminan por narrarnos “la verdad de los hechos” y se conforman como evidencia de lo que vieron esos “testigos de la verdad”⁴.

En esa equivalencia verdad=realidad, las fotografías se ubican en el plano de lo incuestionable. Al ser así las imágenes el resultado de ese juego entre lo verdadero y lo real, el valor de estos registros se incrementan aún más para ser memoria.

En esta operación de homologar fotografía=verdad=realidad se produce para nosotros el “*efecto de naturalización*” de la fotografía, a través de tres mecanismos:

El primero está relacionado al carácter indicial propio de la foto y cuya característica hace de ella un material privilegiado cuando se trata de portar pruebas. Una suerte de verdad histórica propia de la imagen, como lo resaltaría Joan Fontcuberta.

Un segundo mecanismo se da por el carácter periodístico con el que fueron elaboradas, a la que se le suma una supuesta “objetividad” atribuida desde ya al trabajo periodístico. Considerando además que las imágenes ícono provienen, casi en su totalidad, de los archivos de la prensa limeña.

³ Libro *Yuyanapaq: Para Recordar*. El subrayado es nuestro.

⁴ La CVR llama *Testigos de la Verdad* a los fotógrafos que registraron estas imágenes, en su mayoría elaboradas como fotos periodísticas. Es también el nombre bajo el cual organizó el Conversatorio sobre la Memoria Visual, donde los reporteros participantes contaron sus experiencias de trabajo en esa etapa.

Y el tercero, dado en el momento en que la Comisión -entidad conformada desde el Estado- opera políticamente para constituir las en memoria de la violencia y como sustento para una reconciliación nacional. Pasando a ser seleccionadas, editadas, archivadas y difundidas para mostrar lo ocurrido en esa etapa, se las convierte así en documento fotográfico de la historia.

Estas tres fases de verdad en las *fotografías ícono*, no se encuentran disociadas unas de otras. Son incluso, las dos primeras, las que conformarán para nosotros la estructura sobre la cual se sostiene el tercer mecanismo de verdad, la del carácter político.

Decidimos entonces encarar, en primera instancia, la ecuación fotografía=verdad (Penhos: 2005: 19), que queda reforzada por ese efecto de realidad, ese *analagon* perfecto de lo real, al decir de Barthes, que cargan a la imagen fotográfica de una verosimilitud difícil de dejar de contemplar.

Para ello, no se deben desconocer los extensos estudios que tratan sobre la problemática del *realismo* en la fotografía desde su origen, su relación con la ciencia, con la discusión en el arte y también con su industrialización⁵.

Estas cuestiones, que contribuyeron a la discusión que permanece hasta hoy sobre lo real o indicial en la fotografía, no hicieron más que reafirmar esa ambigüedad de la imagen fotográfica. Aún así, la foto sigue siendo, entre otros soportes analógicos (pintura, dibujo, teatro, etc), la que cuenta con un peso mucho mayor en cuanto a *realidad*, por la misma cercanía que plantea este tipo de imagen con su referente y por la mecanización que funciona en la elaboración misma de la foto, alejada supuestamente de la intervención directa del hombre.

Asimismo, la evidencia del “esto ha sido”, de que “toda fotografía certifica la existencia real en el pasado de su referente” (Barthes: 2006), marcan al conjunto de estas representaciones. Susan Sontag señala “que siempre queda la suposición de que existe, o existió algo semejante a lo que está en la imagen”, por lo tanto existirá en esta recopilación de fotos, ya de antemano, la certeza de que quienes aparecen en las imágenes son personajes “reales” o, para entrar al tema, “víctimas reales”.

⁵ En este trabajo no pretendemos detenernos en las interesantes investigaciones sobre “lo real” en la fotografía, ya que existe abundante bibliografía sobre el tema, en el que se considera minuciosamente la influencia del positivismo en la foto, la mecanización de la fotografía, la problemática de la representación, etc. Para más detalle recomendamos ver Freund, Giselle (1993); Sorlin, Pierre, Dubois Phillipe (1994), Fontcuberta, Joan (), etc.

Si estas fotografías son verdad y realidad a la vez, entonces lo que se lee en las fotos queda como “lo que realmente ocurrió”, “lo que realmente se vivió”.

La imagen fotográfica resulta, a partir de esta propiedad, un instrumento útil para construir verdad, por poseer ese efecto de realidad y por su poder de persuasión. “Se supone que una fotografía no evoca sino muestra. Por eso, a diferencia de las imágenes hechas a mano, se pueden tener por pruebas.” (Sontag: 2003: 58)

La percepción de verdad=realidad que existe en las fotografías queda también así ligada, a un segundo mecanismo, a lo periodístico. En ese carácter reconocemos la carga de objetividad que se le atribuye al trabajo del reportero gráfico. Asumimos, sin embargo, que tal objetividad no existe, puesto que el fotógrafo al realizar ese registro se coloca en el rol de productor de sentido y hace el click, a la vez que con la cámara, con todo un bagaje cultural, porque “aún cuando les interese sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por los tácitos imperativos del gusto y la conciencia.” (Sontag: 2006: 20)

A propósito de la verdad en el trabajo fotoperiodístico, el fotógrafo Jaime Rázuri afirmaba: “Y sin querer entrar en la discusión acerca de si uno u otro fotógrafo, estuvo identificado con alguna de las partes en el conflicto, creo que todos –unos más que otros- se identificaron con el proceso mismo, buscaron y encontraron una verdad. Entendieron el rol social, la función básica y primigenia de la fotografía periodística o documental.”⁶

El fotoperiodismo consigue carta de naturaleza, según Fontcuberta, desde el momento en que existe la posibilidad de imprimir directamente el resultado obtenido por la cámara en los medios de prensa. Es decir, desde que una nueva visión de los sucesos iba a poder reproducirse y multiplicarse indefinidamente. Desde ahí la fotografía reforzaría su naturalización.

En este proceso de naturalizar la información visual, radica la importancia de estos registros, pues “(...) a la hora de recordar, la fotografía cala más hondo. La memoria congela los cuadros; su unidad fundamental es la imagen individual. En una era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo”. (Sontag: 2003:31)

⁶ Palabras del fotoreportero de la Agencia France Press, a propósito de la verdad en el fotoperiodismo, en su ponencia titulada “Definición sobre fotoperiodismo, su relación con la ética, y experiencia como testigo en situaciones violencia política”, que fue presentada en el Conversatorio sobre Memoria Visual organizado por la CVR en octubre de 2002.

Recalcando las declaraciones del propio Presidente de la CVR acerca de la exposición *Yuyanapaq*, se asume que serán muchos más lo que verán las fotografías que los que leerán los nueve tomos del Informe Final: “La CVR ha querido entregar también un informe [fotográfico] que permita que aquellos que no puedan o no quieran leer cientos de páginas, en dos horas y media de visita se den una idea de la ferocidad de la violencia en nuestros tiempos, de los héroes, de las víctimas que sufrieron y de cuánto padeció el país.”

Pasamos entonces al tercer mecanismo del “*efecto de naturalización*”, el del carácter político. La fotografía es aquí un objeto construido de exactitud.

Ahí, la homologación fotografía=verdad=realidad es principalmente una construcción ideológica. Cada fotografía del relato, sin embargo, se incluye como foto *exacta de la realidad* en el Informe Final de la Verdad y como producto de una política de la memoria.

Al ser la CVR una entidad avalada y creada por el poder estatal, se garantiza que los resultados de sus investigaciones sean consideradas como el discurso transparente de la historia de esa época. De esa manera, las fotos “exactas de los hechos” pasan, por decreto oficial, a ser documento público e histórico.

En este sentido, es preciso referirnos al concepto de lo documental en la fotografía. En un interesante trabajo sobre la *Auto-referencialidad fotográfica*, Verónica Tell, hace mención al estudio de Abigail Solomon respecto al uso del concepto ‘documental’. En ella concluye que el término fue utilizado en fotografía recién a partir de la década del ‘20, ya que antes se consideraba a la fotografía como inherentemente documental y que la misma noción hubiese parecido tautológica⁷.

Así, Tell afirma que es probable que esa tautología esté relacionada a la drástica reducción en los tiempos de producción de una representación proporcionada por el avance de la técnica fotográfica, de la cual una imagen “instantánea” se asocia a un exacto reflejo de la realidad. Agrega que “es evidente la distancia entre la idea de ‘documento’ y la de *analogon*” y señala que “la noción misma de ‘documental’ está ya cargada de sentidos al estar sustentada en usos y prácticas históricas e ideológicas”. (Tell: 2003)

⁷ Verónica Tell extrae los conceptos de Solomon-Godeau, Abigail, “Who is speaking thus?” en: *Photography at the Dock. Essays on Photography History, Institutions and Practices*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, pp. 169-170.

Es por ello que al utilizar el término “documento” en este trabajo, contemplamos esos usos y prácticas históricas e ideológicas que le proporcionan el carácter documental a este conjunto y a cada fotografía del corpus. Aunque éste sea un concepto ampliamente discutido, en este caso, lo documental se relaciona también a la carga político-ideológica de la imagen. Lúcidamente, Joan Fontcuberta, citando a Nelson Goodman, señala precisamente que el realismo en fotografía es “pura cuestión de hábito”.

En esa operación de ver las imágenes fotográficas de la CVR como producto políticamente instituido, vemos también imágenes que son reconocibles para nosotros.

Desde esta institución se busca un reconocimiento del *otro*, una identificación de las víctimas “para que esto no vuelva a ocurrir”. Pues al ser reconocibles a las víctimas, estaremos más cerca de reconciliarnos con la sociedad y con el Estado. Todo este proceso se cristaliza así en la memoria, como un relato que construye el pasado en pos de una reconciliación.

La CVR comprende precisamente la reconciliación en tres niveles: 1) en el nivel político, es una reconciliación entre el Estado -incluyendo a las Fuerzas Armadas- y la sociedad, y lo es también entre los partidos políticos y el Estado; 2) en el nivel social, es una reconciliación de las instituciones y los espacios públicos de la sociedad civil con la sociedad entera, de modo especial con los grupos étnicos secularmente postergados; y 3) en el nivel interpersonal, es una reconciliación entre los miembros de comunidades o instituciones que se vieron enfrentados a causa de la violencia generalizada. Aunque el término, como lo señalan, si bien tiene connotaciones religiosas, no es utilizado en ese sentido, sino desde una “acepción ética más abierta”. (Ames, 2005)

¿Cuál es el estado de cosas sobre el que se propone la reconciliación?. La propia CVR reconoce que fueron unas 69 280 personas muertas y desaparecidas durante el proceso de violencia. “Las proporciones relativas de las víctimas según los principales actores del conflicto serían: 46% provocadas por el PCP-Sendero Luminoso; 30% provocadas por Agentes del Estado; y 24% provocadas por otros agentes o circunstancias (rondas campesinas, comités de autodefensa, MRTA, grupos

paramilitares, agentes no identificados o víctimas ocurridas en enfrentamientos o situaciones de combate armado)”⁸

La reconciliación se sostiene en la paz y para que exista “es necesario que la memoria sea defectuosa y limitada” (Sontag: 2003: 134). Una afirmación que nos acerca también a una parcial visión de los hechos de violencia que se plasman en las imágenes.

De este modo, sostenemos que la verdad en estas fotografías está instaurada principalmente en su carácter de documento, construido y legitimado como lo verdadero-real, y que es finalmente la que pasará al archivo como la memoria visual de la etapa de violencia.

Bajo esta perspectiva, lo cierto es que, si otra institución, agrupación o persona que hubiese realizado o realice la misma operación de recopilación, selección, edición y difusión de estas fotografías con el mismo objetivo de “contar la verdad”, no hubiese conseguido tampoco el mismo peso político que el de la CVR. Pues no tendría ese aval oficial que la hegemoniza como única memoria. Pasará en todo caso, como una recopilación no más que interesante, con un relato distinto quizá y es probable que sean pocos los que recuerden esas fotografías como la verdad de los hechos y no sería, como en este caso, el documento de la reconciliación nacional.

El problema de asumir estas fotos con naturalidad -más allá de su procedencia oficial o desde el Estado- es que al atribuírsele esa homologación fotografía=verdad=realidad a las imágenes, se quita la posibilidad para el cuestionamiento, ya que al criticarlas criticamos a su vez la verdad y realidad de las víctimas y la historia.

Senderizando la mirada

Vale aclarar, que las *fotografías ícono* no pueden ser estudiadas como un corpus aislado, pues estas imágenes forman parte de un relato mucho más genérico que se plasma tanto en el libro *Yuyanapaq: Para Recordar* -del que forman parte- como del Informe textual presentado por la CVR.

De esta manera, en el intento de sostener el realismo de las imágenes, son los epígrafes como productores de sentido en las *fotos ícono*, los que cumplen el papel de elucidación, guiándonos ideológicamente en la lectura de las fotografías. Son también

⁸ Informe Final de la Comisión de la Verdad. Anexo 2: Estimación total de víctimas.

los que a su vez remarcan el carácter de documento de la memoria. En ese anclaje del texto con la foto, se plasma fuertemente la mirada política de la CVR, *senderizando la violencia*.

Al afirmar que existe una *senderización* en las fotografías, nos referimos al uso político y social que se hace de la foto para narrar en imágenes una historia en el que el victimario principal es la agrupación PCP-Sendero Luminoso. El objetivo así se encuentra en hacer reconocible al enemigo común para sostener la reconciliación nacional, una vez construido el “demonio” contra quien luchar. Diluyendo de esta manera, el papel que cumplieron las Fuerzas Armadas, principalmente el Ejército Peruano, en el proceso de violencia que implica también la “instauración del orden”.

Los epígrafes, van a ser así a lo largo de estas imágenes, los que van a decirnos qué es lo que nosotros tenemos que pensar sobre cada una de ellas, pero también sobre cada suceso y sobre los hechos en conjunto.

El mensaje lingüístico dado por el epígrafe nos acota las múltiples lecturas que se presentan al mirar estos registros, guiándonos hacia uno de los miles de significados de esa cadena flotante de sentidos. Así el texto que “acomoda la mirada y la intelección” de quien las ve, tiene un valor regresivo, y se comprende que sea a “ese nivel que se ubiquen principalmente la moral y la ideología de una sociedad.” (Barthes: 1987).

Celestino Ccente es el personaje cuya fotografía es quizá la que causa mayor impacto. No es casualidad que esta foto sea también una de las de mayor difusión. El retrato en primer plano, en una imagen en blanco y negro, la mirada directa del único ojo que está descubierto y la expresión del rostro en conjunto, con un paño que cubre la mitad de la cara y ocupa la mitad de la foto; son indicios que provocan que pensemos en la tragedia que representan, pero también en la violencia de esa tragedia.

El epígrafe nos dice justamente aquello que el paño cubre: “heridas que le infligieron los senderistas en 1983. La tela cubre un corte perpetrado con machete”.

Sin embargo, es interesante como en esta misma fotografía se puede ver la posición ideológica. Cuando nos encontrábamos investigando acerca de las nociones de violencia en fotografía, encontramos un trabajo sobre las Comisiones de la Verdad en América Latina, de Esteban Cuya. En este estudio, Cuya daba cuenta de la sospechas existentes en contra del Ejército Peruano sobre los asesinatos masivos y la muerte de 8 periodistas producidos en esos años.

En uno de sus pies de página, menciona el asesinato de cuatro campesinos en la comunidad de Uchuraccay en la provincia de Ayacucho, en 1983. En él se hacía referencia a las declaraciones a la prensa limeña, del entonces decano de Periodistas del Perú, Mario Castro Arenas que en ese momento también era miembro de la primera Comisión de la Verdad formada por el gobierno de Fernando Belaúnde, en 1980.

Castro Arenas calificaba ahí como “sospechosos” los asesinatos de los cuatro campesinos, entre los que se hallaba el nombre de Celestino Ccente, y que muy probablemente habrían sido cometidos por el Ejército Peruano instalado en la provincia en todo el proceso.⁹ Meses después, él mismo se lamentaría de sus dichos y señalaría como sospechosos a los propios campesinos a los que sitúa “culturalmente en la edad de piedra donde se podría asesinar por error a ocho periodistas con piedras y con palos como las hordas de la era de las cavernas”.

Más allá de este hecho político interesante, es curioso, cómo luego de este hallazgo, “la verdad” de lo que decía la imagen, nos confirmó la duda. No sabremos con certeza quienes fueron los asesinos de Celestino Ccente ni quienes fueron los que le inflingieron el corte, pero lo que sí es cierto, sin embargo, es que la imagen de esta víctima y por ende, lo que dice el epígrafe que lo acompaña, ya *no muestran la Verdad*.

La CVR representa la violencia construyendo dos bandos claramente diferenciados y enfrentados entre sí. La operativa narrativa de construir la memoria visual de la violencia muestra a un victimario principal que se presenta como el causante de casi la totalidad de los “hechos violentos”, frente a la otra “fuerza del orden” que responde a los ataques senderistas, pero que en el caso de las *fotos ícono* no se los presenta, se los excluye del relato y se los construye desde la ausencia.

Es válido aclarar que en este intento de analizar la representación de la violencia considerando a dos únicos bandos, se puede tender a reducir el proceso en estos dos únicos actores. Si bien son las dos fuerzas más diferenciadas y las que son acusadas de cometer graves delitos en contra de la población, no se encuentran en el

⁹ La fuente del testimonio es “*El Diario*”, Lima, 5 de junio de 1983, pág. 4 “*Muerte de mujer de Gavilán produce estupor e indignación*”.

mismo nivel de acción. Finalmente, esta es la representación que se construye desde la CVR y es la que evidencia su discurso hegemónico en las fotografías.

La memoria de la violencia: el *otro negativo*

Reconocemos en la escena fotográfica, la construcción de dos actores relevantes: los actores-víctimas y el actor-victimario. Mientras que el actor Estado-Fuerzas del orden y otro actor, al que llamamos tercero damnificado, cruzan el discurso desde una presencia-ausencia en la narración.

Las *fotos ícono* representan principalmente a las víctimas y a la destrucción causada por el victimario, como una forma de recalcar que la violencia y la tragedia provienen un solo lado. Es la víctima la que tiene mayor presencia y son las que finalmente quedarán como los *íconos* de la violencia. En ella, radica la importancia de esta presentación, ya que conformarían una suerte de *compendio histórico visual* de la etapa trágica.

Los actores víctimas son el *otro* del relato. Son aquellos de los cuales se hace una construcción precisamente de víctimas¹⁰. Existe, en ese sentido, una forma de dominación por medio de la representación que se hace de los sujetos. Es, en esa operación, que para nosotros existe y se ejerce también violencia.

Al construir la personificación de la exclusión para perdurar como imagen en la memoria, se violenta contra ese *otro* y se refuerza a la vez la posición desde la cual se considera mantener las diferencias socio-económico-culturales ya existentes en el país.

Esta victimización no es producto únicamente de la acción de registro - cuestión que evidenciaría principalmente el rol y postura del fotógrafo- sino que a ello se le debe sumar tanto los epígrafes como la presentación de las imágenes como ícono. Estos procesos funcionan conjuntamente, cargando de un determinado sentido a esa concepción que se tiene de víctima.

En los epígrafes que se anclan recíprocamente con las imágenes se utilizan calificativos como “campesinos”, “inducidos o reclutados por Sendero”, “víctimas del

¹⁰ A lo largo del trabajo hemos preferido mantener el adjetivo “víctima” para referirnos a los sujetos representados en las imágenes, por una cuestión de facilitar al lector su reconocimiento en el relato. Sin embargo, tenemos en cuenta que esta calificación amerita otro abordaje. Aquí nos limitaremos a describir los recursos visuales utilizados por la CVR para su constitución como tales.

conflicto armado”, “víctimas del enfrentamiento” y “pobladores”, para catalogar a los sujetos representados dentro del grupo de estos primeros actores.

Se reconoce así tanto en el discurso textual como también en lo fotográfico que las víctimas pertenecen a los sectores excluidos, sujetos ubicados en las “márgenes de la sociedad”:

“La violencia armada no afectó uniformemente todos los ámbitos geográficos ni los diferentes estratos sociales del país. Estuvo concentrada en lo que podríamos denominar los *márgenes de la sociedad*, es decir, aquellas zonas y grupos menos integrados a los centros de poder económico y político de la sociedad peruana.”¹¹

En esa operación de reforzar en cada fotografía la idea del excluido, se *naturaliza* una imagen de aquél distinto como un miembro marginal. “El esto ha sido” se convierte a su vez en el “esto es”, pasando al presente lo que debe entenderse por víctima, pero también por pobre, campesino, quechuahablante, poblador de la sierra o selva, habitante de “un Perú ajeno a la modernidad y el poder”¹².

La violencia en las fotografías se muestra si se quiere tanto con los muertos, el dolor, los cuerpos cubiertos, los lugares destruidos, carreteras bloqueadas, casas derruidas, los indígenas “liberados de sendero”, etc., como con una narrativa visual de discriminación sobre el *otro* representado.

Así las víctimas no son sólo aquellos que sufrieron la tragedia directamente sino también los que son constituídos por la CVR como los distintos “racial y étnicamente”.

En esta selección se han aprovechado básicamente los epígrafes y los retratos frontales y no-frontales como dispositivos que nos permiten diferenciar a su vez dos tipos de actores-víctima: El primer tipo de dispositivo, es aquel que presenta a víctimas que sufrieron directamente los ataques senderistas¹³. Aquellos que fueron reclutados o inducidos o que sufrieron un ataque directo de Sendero.

En este tipo de imágenes se podría dejar entrever una cierta “inocencia” de los sujetos fotografiados. Estas fotos están acompañadas de un epígrafe que los señala

¹¹ Informe Final, pág. 1 del Capítulo 3: “Rostros y perfiles de la Violencia”. El subrayado es del texto original.

¹² Términos usados por la CVR en su Informe al referirse a las víctimas.

¹³ Aunque se reconoce en algunas fotos la presencia y las acciones de la agrupación MRTA, los ataques o hechos violentos se refieren básicamente a los actos de Sendero Luminoso.

como víctimas directas. A su vez se les otorga identidad, pues sus nombres aparecen especificados. Se constituye así un primer tipo de actor víctima, la “víctima inocente”.

Por otro lado, figuran aquellos retratos no-frontales, cuyos sujetos no miran a cámara, pero que se los puede identificar como víctima porque el epígrafe indica que forman parte del proceso de violencia. Sin embargo, los epígrafes no especifican su carácter de víctima, a excepción de la foto del entierro del policía (cuya condición lo exime) y del cuerpo cubierto de una sábana blanca, donde simplemente se señala “víctima del conflicto”. En este caso se deja en duda si esta víctima participó como actor victimario (lo cual indicaría que fue asesinado por las Fuerzas del Orden y, por lo tanto, “merecería haber muerto”) o si se trata de una “víctima inocente”.

En esta segunda categorización de víctima, las fotos se podrían leer como “culpabilizadoras” o “acusadoras”. En ellas existe una cierta “sospecha” de participación de los actos violentos de Sendero. Así este grupo sería catalogado como “víctimas sospechosas”.

No es casualidad en esta observación que los actores-víctima clasificados de estas dos maneras, tengan las mismas características de exclusión racial, étnica, económica y social. Tanto en las fotos de víctimas “inocentes” como de víctimas “sospechosas”, los sujetos de las imágenes responden a las mismas características “marginales” con el que se construye a la víctima en el relato. Por lo tanto, siguen siendo en el imaginario, los mismos de los cuales hay que seguir sospechando, temer y alejarse.

Así, tanto las víctimas como los posibles victimarios (o sospechosos de serlo) provendrían de las mismas clases sociales, de las mismas culturas, de las mismas provincias, de las mismas etnias distintas al peruano ciudadano cercano a la modernidad y los centros de poder.

Al decir de Penhos, “estas fotos de alguna manera resultan de una condensación extrema de la narración (...), se concentra en ese rostro que cuenta toda una historia, personal pero también genérica (...). En efecto, todo retrato es a la vez la imagen de la individualidad y una tipología. El cuerpo y la cara de un individuo son su marca definitiva, pero también representan al grupo de referencia”.

Veamos la fotografía a color. Mujeres ashaninkas aparecen así descritas en el epígrafe que acompaña la fotografía de mujeres y niños que no miran a cámara, pero sus miradas parecen desviadas por otra circunstancia.

Ellos están representados con sus vestimentas, vestidos largos de color marrón que confirmarían el epígrafe que los cataloga como “ashaninkas” (miembros de una comunidad de la selva del Perú).

Al ver esta foto nos encontramos con la imagen de una mujer que resalta tanto por su ubicación central en la foto, como por la expresión y la actitud en la que se encuentra. La imagen principal es esa mujer que carga a un niño a la vez que lo amamanta y dirige su mirada fuera del espacio de la foto (un detalle que valdría la pena extender en otro estudio).

Esta sería la imagen representativa del indígena de la selva peruana víctima de la violencia. El retrato grupal no difiere mucho de las representaciones que se hacían de los indígenas a mediados de siglo, donde aún primaba la mirada positivista y etnográfica de la fotografía.

Al respecto, es también María Inés Penhos quien nos ilustra acerca de estos registros. “Las tomas grupales responden a un modelo iconográfico ya consagrado por la litografía de mediados de siglo: una disposición casual de hombres, mujeres y niños amontonados y desprolijos”.

A propósito de la construcción del indígena, menciona a Darwin cuando daba testimonio sobre estas imágenes. “Lo exterior -miradas perdidas, espalda encorvadas, cabellos desordenados- es la expresión de un estado interior de atraso e ignorancia. Estos retratos tomados del natural, con su pretendida objetividad, no hacen más que reforzar el diagnóstico del joven Darwin: ‘Nunca había visto yo criaturas más abyectas y miserables’.

Así, es válido señalar en este apartado, el concepto de *otredad negativa* utilizado en otros estudios para esclarecer precisamente la construcción de un otro distinto.

Bajo este concepto, se puede afirmar que existe una intención política de personificar a un otro negativo en las fotos. Esos otros negativos son las víctimas.

Aunque podría extenderse este punto en análisis posteriores, se podría afirmar que existe una intención de construir una *otredad negativa* expresada en el racismo hacia los pueblos indígenas, el mundo andino, alejados del prototipo “occidental” del sujeto de ciudad.

“En este contexto, los pueblos indígenas fueron vistos con ambivalencia: siguieron siendo las bestias negras de la sociedad, pero al mismo tiempo sujetos

fácilmente manipulables, por su estúpida e ignorante condición, e instrumentos de otra bestia negra, acaso más peligrosa, los comunistas”. (Figuroa: 2004).

Antes de la conformación de la CVR y del interés político por dar cuenta de esta etapa -casi diez años después de desarticulada la agrupación senderista- no se prestaba atención o a veces hasta se desconocía la imagen del poblador que vivía la tragedia.

Aquellos que antes nunca hubiesen estado presentes, se hicieron visibles en ese contexto histórico de conformación de la CVR. Poco después, por ejemplo en Ayacucho, abundaron los visitantes sedientos de testimonios sobre la violencia, se volvieron valiosos los documentos fotográficos de todas las épocas en la ciudad, se recopilaba textos, videos, objetos, se empezaban a filmar películas y se recogía todo aquello que pudiese servir para conocer a ese otro que ahora era “extrañamente importante” en el Perú. Es ahí donde estas víctimas, cobran valor y su imagen también se vuelve imprescindible. Es ahí donde los hechos de violencia se empiezan a contar y se empieza a conocer a una población históricamente excluida.

La CVR corrobora justamente esta afirmación:

Muchas de estas imágenes habían sido invisibilizadas o trivializadas. La mayoría de acontecimientos y protagonistas de los que dan cuenta habían pasado desapercibidos o habían quedado en el olvido. Rescatarlos, traerlos otra vez a nuestra memoria o inscribirlos por primera vez en ella, es parte de una lucha por la verdad y la reconciliación en la que estamos inmersos. Queda para la sociedad en su conjunto este legado visual con una certeza esperanzadora: Las imágenes no cambian, pero sí los ojos que las ven.

Por lo tanto, cada uno apropiará y adecuará su memoria individual a partir de una memoria colectiva, memoria que está en manos del Estado a través de la CVR. Pues las memorias individuales se construyen en el acto narrativo compartido, en el narrar y en el escuchar, y nosotros diríamos también en el ver fotografías. Aunque como diría Sontag, “las fotografías no pueden crear una posición moral, pero sí consolidarla; y también contribuir a la construcción de una en ciería” (Sontag, 2006).

Si bien el discurso de la Comisión considera el factor étnico, racial, cultural como elementos que permitieron el auge de la violencia en el Perú, es su representación gráfica la que mantiene un mismo hilo conductor de exclusión, racismo, dominación que se sostiene hasta hoy, bajo la forma de una *victimización visual*.

“Podemos asumir, entonces, que este dominio (...) se apoya no sólo en la representación sino en la imagen fotográfica evidenciada como objeto construido. La explicitación del dispositivo deja al desnudo la dimensión significativa del mismo. Un sistema significativo histórico e ideológico, occidental y *civilizado*. Un aparato de construcción de representaciones que se legitima a sí mismo y que desde su puesta en marcha implica la resignificación de lo representado”. (Tell: 2003)

La sociedad, sin embargo, está conformada por otro tipo de víctimas que integran los que llamamos actor del tercero damnificado.

El tercero damnificado en las *fotos ícono* no es visibilizado. Ellos no están representados en este conjunto. Sin embargo, a través de su presencia-ausencia definen el discurso. Si son las víctimas los que se encuentran en las márgenes de la sociedad, ¿quiénes son los que conforman la sociedad?. Para nosotros la sociedad está formada por este tercer actor.

El tercero damnificado entonces es aquel que no se encuentra en las márgenes sociales, ni responde directamente a los cánones de víctima construido por la CVR. Son aquellos que, por el contrario, integran la “sociedad civil” y se los considera “ciudadanos”, con el significado de sujetos de derecho que implica la palabra. Por lo tanto, ellos no pertenecen a la periferia de la sociedad, sino que son la sociedad misma.

Este sujeto es aquel individuo o individuos cuya privacidad se respeta. No hay imágenes de dolor, ni cuerpos tendidos, ni rostros con heridas, ni muerte como en el caso de los actores víctima. No se los incluye en la edición, no se los evidencia. La imagen del tercero damnificado es más bien ausente. En reemplazo a esta no-personificación, se muestra por ejemplo, los lugares incendiados, las calles bloqueadas y “atacadas por Sendero”.

El analista peruano sobre Derechos de la Información, José Perla Anaya, afirmaba respecto de la intimidad en el Conversatorio de la CVR: “ (...) podría señalarse que en la realidad urbana limeña del sector social medio-alto, se encuentra

dentro del ámbito de la intimidad, el desnudo corporal, la vida sentimental y sexual, el estado de salud, la muerte, el domicilio familiar, etc. (...) Sin embargo, en tal caso, como en otros semejantes, creo que la CVR tendría que tener en cuenta que algunas de las fotografías seguramente van a implicar el registro, o revelación de la intimidad de las personas, como podría ser si se exponen escenas de desnudos, enfermedades, muertes, sentimientos personales (como el dolor) de las personas fotografiadas o de sus herederos, es recomendable tomar todas las precauciones legales para no que no se vea afectada la intimidad de los involucrados”.

En este caso, las precauciones de no violación a la intimidad es sólo considerada para el actor tercero damnificado.

Así su ausencia es la ausencia social en todo el proceso de tragedia. La sociedad siempre estuvo ausente como ahora en las fotos. Sin embargo, esa ausencia de los sujetos de esta sociedad no es casual. Es más fácil soportar el dolor de las fotos cuando no somos nosotros o nuestros semejantes los que aparecen en ellas. Pues mientras el dolor registrado pertenezca a sectores más lejanos, el proceso del dolor y horror de las imágenes van a sernos más asimilables.

Es mejor pensar que el mal se encuentra *allá* y no *aquí*. Su no mostración produce un efecto tranquilizador. Es así probable también que quienes hicieron la selección de estas fotografías pertenezcan a este tercer grupo.

Los criterios de edición se van haciendo evidentes. Comparando rápidamente las fotografías presentes como *fotos ícono* con otras publicadas en ediciones fotográficas que proliferaron por esos años, podemos afirmar que la inclusión de otras imágenes respecto a estos actores pudo efectuarse porque las fotografías existen. En ellas se aprecia más claramente una construcción de este tercer actor como parte del proceso. Pero en este caso se los deja fuera de la edición.

Por otra parte, tal como lo habíamos mencionado, el actor victimario es construido prácticamente en oposición al Ejército o las Fuerzas Armadas y Policiales, también ausentes en el relato iconal. El victimario claramente es Sendero Luminoso. De este modo, se lo presenta en las fotografías como el ejecutor principal de los actos de violencia y el único causante de la tragedia en el país. Se configura así como el actor victimario único.

Más allá de las cifras, en el que figura como responsable del 46% de las muertes, es también en la fotografía el principal enemigo de la sociedad, del Estado y las Fuerzas Armadas peruanas.

Para referirse a sus métodos violentos en el Informe textual, la CVR utiliza sinónimos como “ataque senderista”, “atentados”, “asesinatos”, “incursión senderista” y “masacre”.

Así, Sendero es el que aplica la violencia para conseguir sus objetivos (“tomar el Estado” o instaurar un “nuevo orden”) y es además quien representa todo el horror causado en esos años. Del mismo modo, la posible figura del senderista se desprende de cada fotografía.

Pero ¿qué es la violencia para la CVR?. La Comisión rechaza, en principio, el uso de la noción de “violencia política” para denominar así a los actos senderistas. Sin embargo, en el documento textual es utilizado varias veces y es el concepto que finalmente caló más en la prensa y en el habitante común del Perú.

Vale la pena reproducir textualmente la posición político-ideológica asumida por la CVR acerca de la violencia política:

La CVR se rehúsa a otorgar validez o consistencia a la noción de ‘violencia política’, a pesar de que sea un rótulo descriptivo ampliamente utilizado. Esa expresión es más bien un contrasentido, ya que la violencia, que es por definición la ruptura de todo esfuerzo comunicativo, no puede considerarse parte o continuación de una actividad -la política- que consiste precisamente en un proceso dialógico de construcción de acuerdos. Por ello, es preciso sostener con firmeza que quienes atribuyen razones políticas a sus crímenes están profundamente equivocados, ya sea que hayan actuado con el fin de subvertir o de defender el ordenamiento político del país. Medios como el asesinato, la violencia sexual, la tortura y otros similares contaminan irremediablemente los fines, por más elevados que éstos se proclamen.

Los actores políticos enfrentados en el conflicto han mantenido, sin embargo, la pretensión de justificar sus acciones o, por lo

menos, de explicarlas en el contexto de estrategias de tipo político.

Al plantear esta aclaración, la Comisión niega absolutamente a la violencia como medio, aunque discursivamente la contempla. Pero “la violencia, para comenzar, sólo puede ser buscada en el reino de los medios y no en el de los fines” (Benjamin).

Rechaza a su vez toda concepción marxista o, directamente, toda concepción de la izquierda acerca del uso de la violencia como medio para un cambio social. Bajo esta mirada, cualquier uso de la violencia es neutralizada, al igual que cualquier movimiento que intente o proclame o acepte su uso.

Así, queda claro que la CVR marca una postura ideológica en el que cualquier movimiento, asociación o grupo al que se lo vincule con el marxismo o las corrientes de izquierda que contemplen la violencia como medio, serán tildados de “violentos” y, por lo tanto, de senderistas.

De ese modo, se quita la posibilidad del uso de la violencia como método de cambio, se lograría incluso paralizar la protesta, pues se la vincularía directamente al hecho violento.

Si bien, existen distintos modos de leer e interpretar la violencia tanto en las posturas marxistas y de izquierda como método de lucha -con las que se pueda acordar o no- es en este caso fotográfico que queda claro, que la violencia es sobre todo un fin de Sendero Luminoso y por ello hay que rechazarlo rotundamente si se asemeja a él.

La CVR concibe el concepto de violencia como un fin. Es decir, que acusa a Sendero Luminoso -y también a los otros grupos “subversivos”- de haber nacido con el único objetivo de generar violencia en el país.

De ese modo, utiliza otros conceptos que acompañan a la palabra violencia para especificar sus tipos. Usa conceptos como “violencia armada”, “violencia subversiva”, “violencia sexual”, “violencia masiva”, “conflicto armado”.

Sin embargo, toma con cautela el término terrorismo, a pesar que -como en el caso de la noción de violencia política- su uso se difundió y extendió en el imaginario peruano. La Comisión hace la salvedad de este término, aduciendo que su uso es subjetivo y que carece de precisión para describir el “amplio rango de conductas

desarrolladas por dichos grupos” que decidieron alzarse contra el Estado y en ese rumbo cometieron “violentos crímenes”.

Lo interesante de esta posición, es que al quitar lo político a la violencia, la CVR deja por sentado que estos grupos “subversivos” son sólo productos aislados, nacidos con fines violentos y no contemplan que hayan podido surgir como consencuencia de una estructura social mucho más compleja, en el que se cruzan las profundas diferencias sociales, económicas, culturales, de clase, en el Perú.

Por ende, al reconocerlos también fotográficamente y neutralizarlos por ser el enemigo, el país quedará libre de la para la reconciliación, la paz y la justicia entre todos los peruanos, incluso entre aquellos que se los reconoce como los excluidos sociales.

En este juego narrativo, el papel de las Fuerzas Armadas en el proceso es el de “tranquilizar” y sólo responder a los ataques de los “grupos violentos” en pos de mantener la calma social que imperaba antes de su aparición.

Las Fuerzas Armadas son, por lo tanto, instauradores del orden. Ni los “excesos” ni las acciones son consideradas violencia sino actos tranquilizadores en contra de las agrupaciones subversivas que atentan contra la sociedad y el Estado. Y son sólo algunos de sus miembros los que cometen actos “extrajudiciales”.

Es por eso, que dentro de las imágenes más representativas que serían las fotos ícono, éstos no aparecen representados. La tragedia es vivida básicamente por la víctima y por aquel que la causó, el victimario. La Sociedad y el Estado y sus Fuerzas del Orden no son parte del escenario fotográfico de representación, ya que ellos no participaron justamente, como lo dejan entrever, de la violencia.

En el texto final, corroboran la existencia de unas Fuerzas Armadas y policiales “heroicas” en este proceso. La única fotografía que evidenciaría esta afirmación en este grupo de imágenes, es la del entierro del policía, héroe en medio del conflicto armado por la CVR.

La Comisión entonces *Ejercita la paz*, mientras que senderiza la mirada de quien se interese en ver la verdad de sus fotografías. Así, construye también a las víctimas, los personajes-pretexto de este discurso.

A modo de conclusión, podemos afirmar que las ideologías se interesan cada vez más por la constitución de archivos con imágenes representativas de la historia de un pasado que conforme la memoria de un país. Se crean instituciones que nos dictan

nociones de memoria colectiva, embanderándose en el derecho de la verdad como excusa para sostener un discurso de la desigualdad social, el racismo y la exclusión. Así construye héroes que avalen su estatus y ordenan fotografías para miradas de museo que como armas de recuerdos, resultan pura ficción.

Antes de producirse estos relatos en el Perú, los ayacuchanos narraban sus tragedias e imágenes de dolor, en letras de huayno. Hablaban de los Sinchis que mataban estudiantes y campesinos; de la sangre del pueblo con olor a pólvora y dinamita. En su música se veían como el maíz, como el vientre que brota nuevos hijos. Y continúan hoy cantando al tirano que muere: “aunque te arranquen los ojos, remando en nuestro ataúd volveremos, romperemos duros sables, despertará el cadáver y ya no sangrarán las florecitas”.

BIBLIOGRAFIA

Ames Cobián, Rolando. “Violencia, Verdad... ¿Reconciliación en el Perú?. Estudio de Casos”. En *Internacional Idea*: Institute for Democracy and Electoral Assistance- Instituto Interamericano de Derechos Humanos, San José de Costa Rica, 2005

Barthes, Roland. “Retórica de la imagen”, en *Lo Obvio y lo obtuso*, Paidós, Buenos Aires, 1987

-----*La Cámara Lúcida*. 1era. edic. Paidós, Buenos Aires, 2006

Benjamin, Walter. “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973

----- *Para una crítica de la violencia*. Edición electrónica de [www.philosophia .cl/](http://www.philosophia.cl/) Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Página oficial: www.cverdad.org.pe

Cuya, Esteban. "Comisiones de la Verdad en América Latina". KO'AGA ROÑE'ETA se.iii (1996) - <http://www.derechos.org/koaga/iii/1/cuya.html> .

Figueroa Ibarra, Carlos. "Dictaduras, Tortura y Terror en América Latina". En *Bajo el Volcán*, revista del Posgrado de Sociología, segundo semestre, año/vol. 2, número 003. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2001 pp. 53-74.

----- "Cultura del terror y Guerra fría en Guatemala". *Hasta que la muerte nos separe. Poder y prácticas sociales genocidas en América Latina*. Comp. Daniel Feiersten y Guillermo Levy. Ed. Al Margen. La Plata, 2004

Jelin, Elizabeth. *Los Trabajos de la Memoria*. Siglo XXI Editores, Argentina, 2001

Fontcuberta, Joan. *Fotografía: Conceptos y Procedimientos*. Una propuesta metodológica. Colección Medios de Comunicación en la Enseñanza. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1990

Penhos, Marta Noemí. "Frente y Perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX", en *Arte y Antropología en la Argentina*. Fundación Espigas. Buenos Aires, 2005

Sontag, Susan. *Sobre la Fotografía*. Traducción de Carlos Gardini. 1era. edic. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, Buenos Aires, 2006

----- . *Ante el dolor de los demás*. Traducción Aurelio Major. Alfaguara, Buenos Aires, 2003

Tell, Verónica. "La Toma del Desierto. Sobre la auto-referencialidad fotográfica". En *Poderes de la imagen*. Ponencia en el I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes (IX Jornadas del CAIA), Buenos Aires, 2003

ANEXO
Fotos ícono-Testigos



de la Verdad

En el Hospital Regional de Ayacucho, Celestino Ccente, un campesino natural de Iquicha, Huanta, se recupera de las heridas que le infligieron los senderistas en 1983. La tela cubre un corte perpetrado con machete. Foto: Óscar Medrano.



Efectivos del Ejército acompañan a los esposos Ramón Laura Yauli y Concepción Lahuana, quienes declararon haber sido reclutados a la fuerza por Sendero Luminoso. La Mar, Ayacucho, aretas.



Un campesino en una sala de detenidos de Ayacucho en abril de 1982.
Foto: Oswaldo Sánchez. Archivo La República.



“Fausto”, un menor de ocho años de edad capturado en julio de 1989 por los ronderos de la comunidad de Ccahuasana, en la selva de Ayacucho. Desde los cinco años fue inducido por los subversivos a servir de mensajero de Sendero Luminoso. Foto: Archivo Caretas.



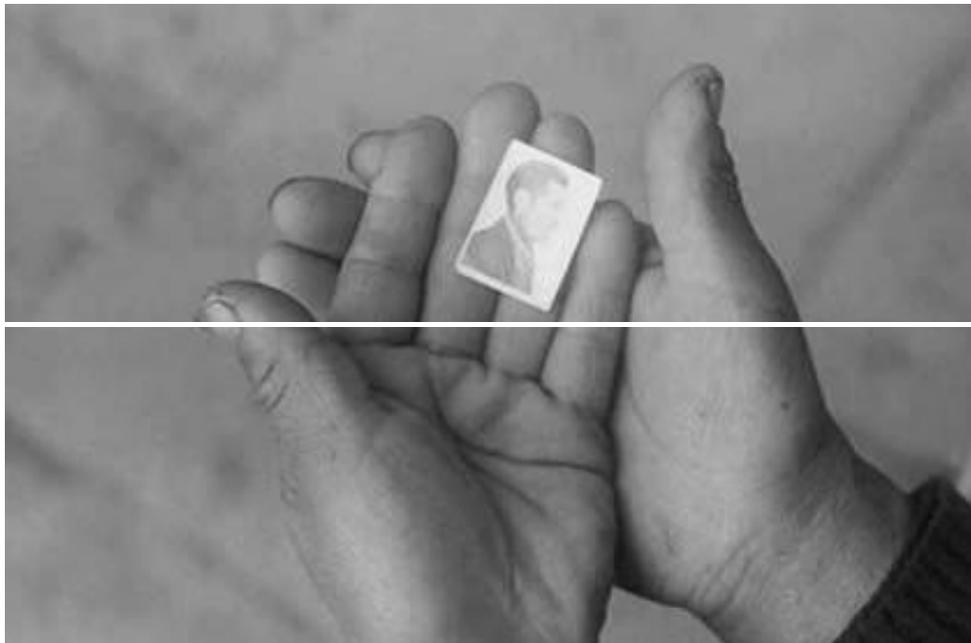
En febrero de 1983, en Ayacucho, una mujer campesina acompaña el cuerpo de un familiar víctima del conflicto armado. Foto: Juan Manuel Vilca. Archivo La República.



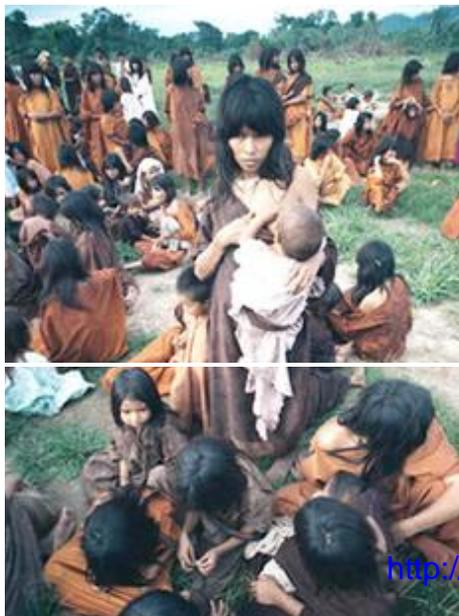
Entierro de un policía fallecido en Lima durante una incursión de Sendero Luminoso ocurrida en 1984.
Foto: Vera Lentz.



Velorio de Luis Sulca Mendoza, alumno del colegio secundario General Córdova de Vilcashuamán, Ayacucho, que fue acusado de traición y luego asesinado por miembros de Sendero Luminoso el 26 de octubre de 1986. Foto: Jorge Ochoa. Archivo: La República.



Mujer muestra la foto carnet de un familiar desaparecido en Ayacucho, 1984. Foto: Vera Lentz.



Mujeres ashaninkas, liberadas de un campamento senderista mediante la operación militar
“Ene”, esperan alimentos donados por el gobierno en Cutivireni, Junín, 1991.
Foto: Alejandro Balaguer.



Carretera Panamericana Norte bloqueada con piedras durante un “paro armado” convocado
por Sendero Luminoso en 1990. Foto: Walter Chiara. Archivo Tafos.



El 16 de agosto de 1989 la cooperativa agraria Quisuni en Orurillo, Puno, fue arrasada por Sendero Luminoso como parte de las acciones subversivas para conmemorar el noveno aniversario del inicio de la “lucha armada”. Foto: Dámaso Quispe. Archivo Tafos.